

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Band: 43 (1992)

Heft: 4

Artikel: La dernière demeure de Vincenzo Vela

Autor: Gamboni, Dario

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393907>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DARIO GAMBONI

La dernière demeure de Vincenzo Vela

Le tombeau de Vincenzo Vela, édifié en 1893 dans le cimetière de Ligornetto (TI) sur des plans de l'architecte Augusto Guidini, marque un point culminant dans la construction de l'image de l'artiste et l'organisation de son culte, au terme de son retour en Suisse. Basé sur la présentation du corps de Vela au milieu de ses œuvres au moment des funérailles, le monument combine son effigie en gisant avec la copie de l'«Ecce Homo», entendu comme chef-d'œuvre et portrait métaphorique du sculpteur plutôt que comme figure religieuse, ainsi qu'un trophée symbolisant l'union de l'artiste et du combattant politique. La façade de temple grec qui encadre l'ensemble désigne en Vela, représentant la cohorte des artistes tessinois émigrés, l'héritier légitime de Phidias.

Retour au pays natal

En 1867, parvenu au faite de la gloire, après le succès de son marbre *Les derniers jours de Napoléon I^{er}* à l'Exposition universelle de Paris, Vincenzo Vela (1820–1891) quitte Turin et s'installe définitivement à Ligornetto, petit village du sud du Tessin qu'il avait quitté enfant pour devenir tailleur de pierre puis, dès 1832 à Milan, sculpteur. Dans la première monographie publiée après sa mort, en 1893, son ami Augusto Guidini regrettera cette décision – «un malheur pour l'art» – et, tout en cherchant à l'expliquer par une nostalgie de l'enfance, de la «vie patriarcale, sereine, tranquille et très heureuse de son pays», ainsi que par le désir de retourner «à la terre sous laquelle ses parents dormaient du sommeil éternel», il proposera d'y voir l'une des décisions brusques, incompréhensibles au vulgaire, censées caractériser la vie des grands artistes: «*chi può scrutare il cuore ed il cervello fosforescente dell'uomo di genio?*»¹

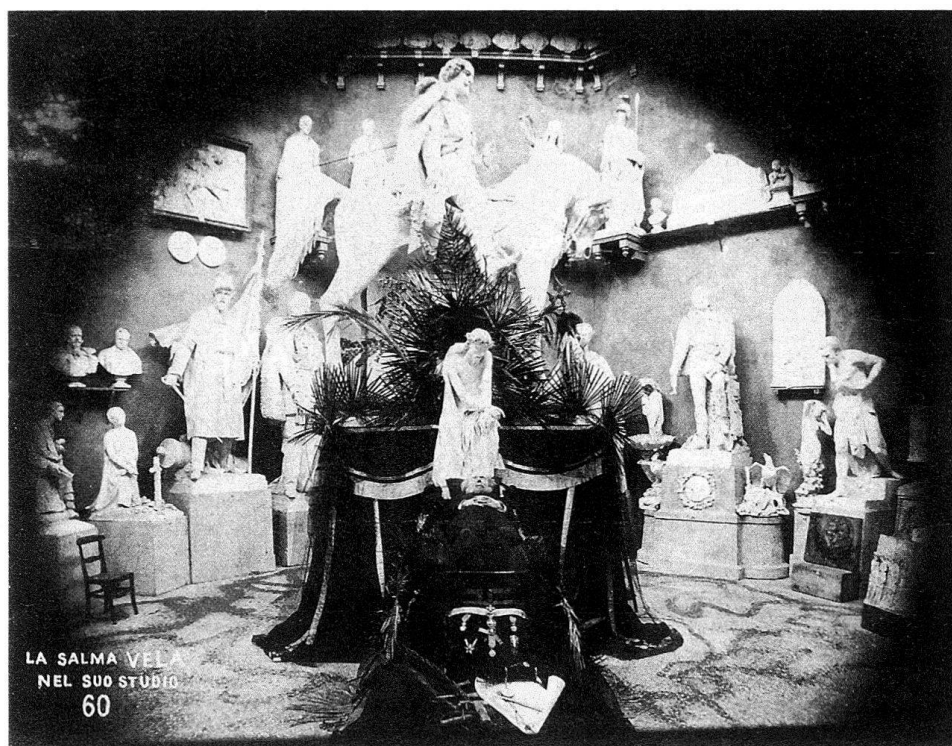
Cette retraite relative et anticipée tient pour une part aux difficultés de la situation de Vela à la cour du Piémont, manifestées notamment dans son échec au concours pour le monument à Cavour (1863). De 1862 à 1865, le sculpteur s'est fait construire à Ligornetto, sur une petite éminence en bordure du village, une somptueuse résidence d'été, destinée à devenir sa maison, son atelier et le musée privé de ses œuvres². – Suivant l'exemple de la Gipsoteca Canoviana (1834–1836) et du Musée Thorvaldsen (inauguré en 1848), Vela a en effet conçu le projet de rassembler à Ligornetto ses modèles et de les exposer au public, dans la salle octogonale surmontée d'une coupole qui occupe le centre de sa demeure. Il parvient ainsi, grâce aux plâtres originaux, à dégager ses sculptures des contingences de la commande (les projets refusés y figurent également) et de la destination; assumant le déplacement muséal dont Quatremère de Quincy avait dénoncé les effets, l'artiste propose au spectateur d'adopter son propre point de vue et de reconnaître, dans ses œuvres détachées de leurs sites et de leurs contextes, *un* œuvre. Conformément à sa vo-

lonté, son fils Spartaco (1854–1895) lèguera à la Confédération suisse le domaine et la collection, évoquant encore le projet d'école d'art dont Vela, membre du Grand Conseil tessinois de 1877 à 1881, souhaitait la création afin de permettre aux jeunes artistes d'obtenir une formation sans devoir s'expatrier³.

Au cours des vingt-quatre années qu'il passe à Ligornetto, Vela demeure en effet actif tant sur le plan politique qu'artistique, œuvrant à l'émancipation matérielle, sociale et culturelle de ses concitoyens. Il n'en éprouve pas moins un sentiment d'isolement croissant, dû pour une part à son radicalisme intransigeant, pour une autre à l'échec de plusieurs grands projets dont le mausolée du duc de Brunswick à Genève (1874–1877). L'ambivalence de ses dernières années colore la dimension d'autoreprésentation de son ultime œuvre majeure, *Les victimes du travail* (1882–1883), monument aux ouvriers du tunnel du Gothard entrepris sans commanditaire⁴. Mais le principal support de l'image de l'artiste est alors le «Panthéon Vela» – comme on appelle le musée – avec sa maison, située dans une relation ambiguë au village qu'elle couronne et domine à la fois. Sa position surélevée manifeste le statut obtenu au loin par son propriétaire, et permet au regard d'embrasser le vaste espace où s'étendent son activité et ses relations⁵. C'est là que, dans les cercles concentriques de la famille, des amis, des élèves, des praticiens et des protégés, s'élaborent les éléments de la légende et du culte de l'artiste.

La chapelle ardente et le monument funéraire

Selon Romeo Manzoni, l'«apothéose» de Vela a débuté dès avant sa mort⁶. Celle-ci survient le samedi 3 octobre 1891 à Ligornetto. Avant les funérailles civiles qui ont lieu le 6, le corps de l'artiste est exposé au centre de son «Panthéon»⁷. Le photographe Grato Brunel a enregistré et diffusé plusieurs vues de cette remarquable chambre mortuaire, qui assimile la pratique de la présentation publique du cadavre à celle de l'exposition des œuvres d'art et prépare ainsi, en rapprochant la dépouille mortelle de l'artiste de ses créations «impérissables», l'éternisation laïque du défunt. Le quotidien tessinois libéral *Il Dovere*, dans son compte rendu de l'enterrement, en donne une description détaillée: «De là on accède à la Rotonde, transformée par Guidini, avec un sens artistique et filial élevé, en chapelle ardente: [...] La dépouille mortelle vénérée est là, couchée sur le cercueil ouvert, au-dessus d'un soubassement artistement drapé et enguirlandé de palmes et de fleurs, aux pieds de la colossale statue équestre du duc de Brunswick qui occupe le centre du Temple de l'art. Sous celle-ci, et directement au-dessus de la dépouille, le superbe modèle de l'*Ecce Homo* en grandeur naturelle. Aux angles, quatre flambeaux funéraires répandent des flammes vertes et bleues. Aux pieds, des médailles, des décorations, des diplômes, des ordres de chevalerie, la croix de la Légion d'honneur et, à leur côté, formant un contraste piquant parmi les ors et les gemmes, la masse et le ciseau avec lesquels le Phidias moderne s'est ouvert la voie de l'Immortalité. Vincenzo Vela est là, [...] au milieu de sa gloire, entouré de ses



1 Grato Brunel, La dépouille mortelle de Vela dans son atelier, vue frontale de la chapelle ardente de Vincenzo Vela, Ligornetto, 5-6 octobre 1891.

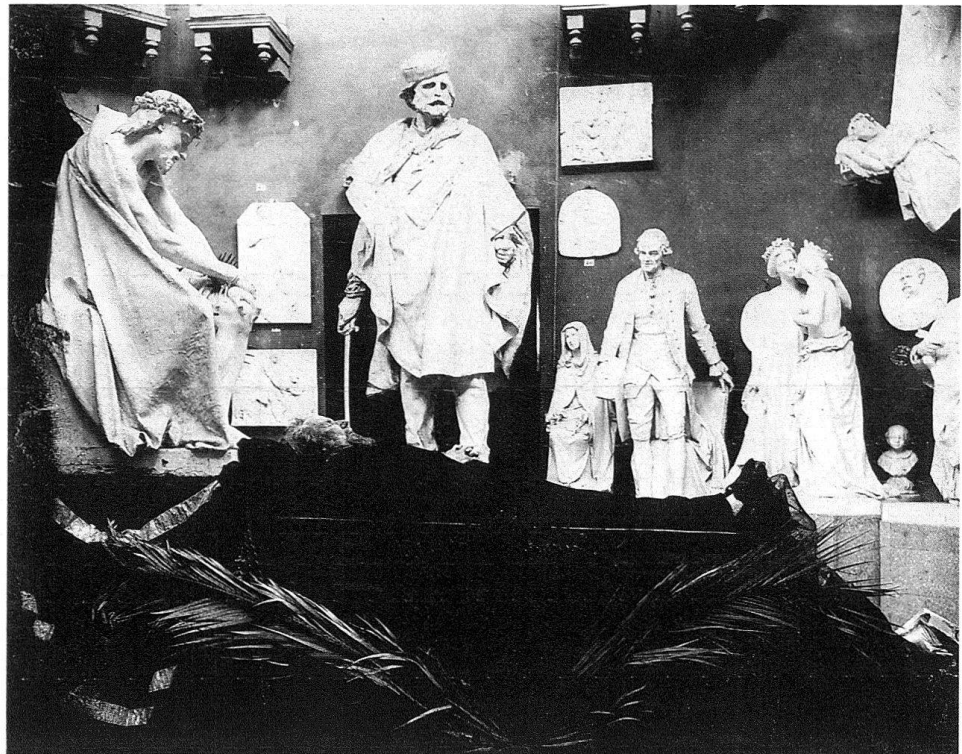
œuvres, des créations de son âme qui semblent lui sourire et célébrer ses louanges. Cinquante années de vie, cinquante années de labeur infatigable que Guidini, avec un sentiment exquis, a voulu synthétiser en présentant sous le modèle grandiose du *Spartacus* le bas-relief en argile de deux têtes pour un monument funéraire: le premier et le dernier travail! Quel puissant de la terre pourra jamais avoir pareille chapelle ardente?»⁸

Architecte, écrivain et homme politique, Augusto Guidini (1853-1928) était comme Vela d'origine populaire, né au Tessin et expatrié à Milan⁹. Il était l'auteur de palais privés, de villas, de projets de monuments et, à Lugano, de la transformation de l'hôtel Splendide (1888-1889). Proche de Vela, dont il partageait l'engagement politique, il lui avait consacré dès 1886 une étude biographique et lui vouait une admiration inconditionnelle et une «dévotion filiale»¹⁰.

Prenant la parole au cours des funérailles, Guidini conclut en formant le vœu, «recueilli hier sur des lèvres autorisées et amies», que la terre natale de Vela reçoive un monument qui en soit digne et lui soit consacré¹¹. Le 4 novembre 1893, une seconde cérémonie a lieu au cimetière de Ligornetto pour inaugurer le monument funéraire de l'artiste, dont la composition reprend dans ses grandes lignes la mise en scène de la chapelle ardente. L'artiste est figuré sur son lit de mort, au pied d'une copie de l'*Ecce Homo*; ces deux statues sont en marbre de Carrare, le Christ se détachant sur le fond coloré d'une plaque de marbre de Vérone poli. Une façade de temple grec, soutenue par deux colonnes et deux pilastres, forme le cadre de l'ensemble, entouré d'une barrière métallique. L'architrave est datée «MDCCCXCIII» et le fronton, dont l'acrotère faitier est orné d'un flambeau, porte l'inscription «FAMIGLIA VELA». De part et d'autre du

piédestal de l'*Ecce Homo*, deux médaillons circulaires contiennent les portraits en bas-relief (peut-être exécutés dans une seconde étape) de Spartaco (mort en 1895) à gauche et de la veuve de l'artiste, Sabina (décédée le 30 octobre 1892), à droite; les noms des trois défunts sont gravés sur des plaques sculptées au niveau de la corniche du piédestal. Les comptes rendus de l'inauguration précisent que deux pièces de bronze, une frise avec des palmes sur le fronton et un trophée aux pieds de l'effigie, devaient compléter le monument¹²; seul le trophée a été réalisé. L'un des articles ajoute que la dépouille de l'artiste repose avec celle de sa femme dans une crypte souterraine.

Si les dimensions «colossales» et l'effet «grandiose» annoncés par l'un des commentateurs¹³ participent d'une certaine emphase, le monument n'en signifie pas moins au sein de l'espace funéraire la prééminence affirmée par la maison de Vela dans celui du village. On peut supposer que, n'ayant été l'interdiction d'ensevelir en dehors des cimetières situés à l'écart des agglomérations¹⁴, Vela aurait souhaité voir prolonger le rapprochement de sa dépouille et de ses œuvres et ajouter aux fonctions de la villa celle de mausolée¹⁵. L'intégration au cimetière de Ligornetto, cependant, permettait de placer son tombeau à côté de celui de ses parents¹⁶. L'éloignement du «Panthéon» définissait ainsi les pôles d'un double pèlerinage, aux images et au corps¹⁷, avec une station intermédiaire facultative au pied de la statue de la Justice offerte en 1855 par Vela à Ligornetto. Mais l'espace semi-public du cimetière¹⁸ et le caractère familial du tombeau limitaient sans doute sa portée monumentale, conformément à la nature privée de la commande. Ce n'est qu'en 1911, à Turin, que Vela recevait l'hommage collectif d'un monument public¹⁹.



2 Grato Brunel, La dépouille mortelle de Vela dans son atelier, vue latérale.

Commanditaire, auteur, exécutants, œuvre

Que les «lèvres autorisées et amies» auxquelles Guidini faisait allusion en 1891 aient été celles de Sabina ou de Spartaco, c'est à ce dernier que l'on doit le contrat d'adjudication pour la construction du monument, daté du 1^{er} mai 1893 et conservé dans le fonds Vela aux Archives fédérales²⁰. L'auteur du projet est certainement Guidini, dont on a vu qu'il avait mis en scène la chambre mortuaire²¹. Dans sa monographie de 1893, l'architecte en attribue un élément essentiel à Vela lui-même: «*L'Ecce Homo*, de même qu'il ornait déjà la chapelle ardente du maître, veillant sur la dépouille à l'attitude sereine dans le sommeil éternel de la mort, reposera sur sa tombe vénérée, selon son désir explicite, en symbole du sacrifice, de la douleur et de la foi idéale dans le destin de l'humanité»²².

Le contrat d'adjudication confie au sculpteur Michelangelo Molinari l'exécution de l'ensemble du monument, à la seule exception de la crypte en cours de construction, et lui interdit de recourir à la sous-traitance; l'article de *L'Illustrazione italiana* mentionne en outre la collaboration de «Rossi, Piffaretti, Giovanni Vela et Induni, tous élèves de Vela»²³. Le délai de six mois obligeait sans doute à un travail d'équipe²⁴ et la participation à l'érection du monument devait représenter pour les élèves et praticiens du maître un honneur disputé – sur le moment et rétrospectivement²⁵. C'est sans doute ainsi à la volonté d'apparaître parmi les auteurs et non seulement comme commanditaire de cet hommage au défunt qu'il faut rapporter l'affirmation selon laquelle Spartaco, quoique peintre, aurait modelé l'effigie du corps ou du moins de la tête de son père²⁶.

De quelque manière qu'il faille répartir les responsabilités, le monument estompe la frontière entre œuvre individuelle et œuvre collective comme celle qui sépare l'autoreprésentation de l'hétéroreprésentation. Même s'il n'y a aucune raison de mettre en doute la bonne foi d'Augusto Guidini, sa référence à la volonté expresse de Vela évoque les «vraies icônes» dont l'authenticité divine supposait l'occultation de leur origine humaine: le vrai monument à Vela doit être, en quelque façon, un monument *de* Vela.

Sa composition ne manque d'ailleurs pas de modèles dans la production du maître. Nancy Scott a souligné la contribution que celui-ci avait apportée au renouvellement de l'iconographie funéraire en renonçant à toute allusion à l'au-delà ainsi qu'à l'usage de symboles religieux – *l'Ecce Homo*, réalisé en 1867–1868 pour la chapelle funéraire de la famille Giulini della Porta à Velate et répété en bronze, en 1882, pour le tombeau de la famille Camozzi à Côme, représente de ce point de vue une exception – au profit d'une compréhension psychologique de l'intensité de la mort obtenue par la confrontation avec les faits empiriques de l'agonie et du deuil²⁷. La représentation de mourants et de gisants en habits contemporains, employée avec brio dès le monument funéraire de la comtesse d'Adda (1849–1853) puis, notamment, dans un projet pour le monument à Cavour (1861–1863) et dans le tombeau de Marie-Louise Dufrene (1865–1868), avait réapparu dans l'une de ses dernières œuvres,

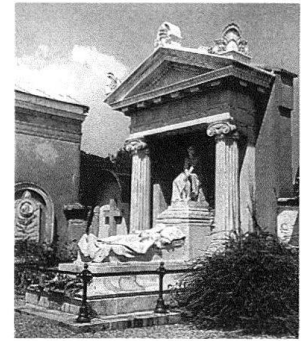


3 Cimetière de Ligor-netto, monument funé-raire de Vincenzo Vela, 1893, vue frontale.

la niche funéraire du comte Lodovico Melzi d'Eril (1887–1890). L'idée de reproduire partiellement la chapelle ardente dans le monument peut être rattachée au même parti «vériste», avec cette complication que la présentation du mort était déjà, au plus haut point, une construction. Quant à la combinaison de l'effigie de Vela avec la copie d'une de ses œuvres, elle dérive du choix d'exposer le corps de l'artiste au milieu de celles-ci, rapprochement dont on peut trouver d'autres exemples parfois bien antérieurs dans les funérailles d'artistes et dans leurs monuments funéraires²⁸.

La mort de l'un des spécialistes incontestés de l'art funéraire et de la glorification monumentale des grands hommes, égalitariste de surcroît²⁹, plaçait ses héritiers matériels et spirituels devant le défi singulièrement difficile de réaliser eux-mêmes un monument funéraire «digne de lui et qui lui soit consacré». Un écart qualitatif était sans doute inévitable, en particulier dans l'exécution, étant donné les ressources artistiques limitées d'un milieu entièrement dominé et nourri par le maître. A l'exception du cadre architectural et du tro-

phée, l'invention se situe au niveau de la chapelle ardente plutôt que du monument, qui fournit une pétrification de cette œuvre éphémère moins expressive que les photographies de Brunel. Le contrat d'adjudication soumet d'ailleurs étroitement la réalisation matérielle aux dessins fournis et évoque un statut artisanal, exigeant de manière répétée l'observation d'une «*perfetta regola d'arte*»; le sculpteur s'y engage même par avance à réussir l'œuvre, «en hommage et reconnaissance personnels au titulaire Vincenzo Vela, de vénérée mémoire, son bienfaiteur et ami»³⁰. On peut penser que le poids de cet enjeu sentimental et artistique n'était pas fait pour faciliter la réussite effective et observer que sur la vue frontale de la chapelle ardente, les chaussures mises au cadavre inversent la gauche et la droite, comme par un acte manqué révélant le souci de perfection et l'angoisse de ne pas être à la hauteur³¹.



4 Ligornetto, monument funéraire de Vincenzo Vela, vue de trois-quarts.

Le Christ et le gisant

Le choix de l'*Ecce Homo* et sa place dans le monument peuvent surprendre de la part de Guidini et de Vela, anticléricaux militants, et conduire à s'interroger sur une éventuelle fonction de réconciliation et de réintégration dans l'espace communautaire aussi bien que funéraire³². Cependant, il faut relever le fait que les photographies de la chapelle ardente transmettent deux visions contradictoires du rapport sémantique entre la figure du Christ et la dépouille du sculpteur: tandis que sur la vue frontale, l'*Ecce Homo* – seul plâtre que l'on remarque avoir été déplacé au sein du «Panthéon» – domine le mort dans une relation singulière, la vue latérale le réintègre au corpus des œuvres du maître, dans une confrontation immédiate avec le *Garibaldi* de 1888–1889 qui neutralise en outre ses potentialités exclusivement religieuses³³. Par un renversement de perspective qui participe de la dévolution d'attributs de la sphère religieuse au domaine esthétique, le Créateur invoqué pour le salut du défunt fait place à la créature témoignant du pouvoir de l'artiste.

Il reste que l'*Ecce Homo* est encore exhaussé et désormais unique dans le monument funéraire, où son effet est nécessairement influencé par le contexte iconographique du cimetière. Il faut rappeler ici le caractère non conventionnel du Christ de Vela, dont l'humanité paraissait encore choquante lors de sa première exposition publique, en 1883³⁴. Le témoignage de Guidini, selon lequel Vela désirait cette statue sur son catafalque et son tombeau «*in simbolo del sacrificio, del dolore e della fede ideale nei destini dell'umanità*», rejoint l'interprétation de plusieurs commentateurs contemporains. L'*Ecce Homo* est pour l'un la continuation, le complément du *Spartacus* de 1847–1850 et symbolise, après la révolution sociale essayée par l'esclave rebelle, une révolution morale vouée elle aussi à demeurer tout d'abord incomprise; pour un autre, c'est «le fils du pauvre menuisier de Nazareth» et «le Verbe incarné de la plus vraie, de la plus sainte démocratie»³⁵. Pour Guidini lui-même, dix ans plus tard, ce Christ né «de gens pauvres et persécutés», luttant contre l'injustice, «personnifiant et répandant l'éternelle morale des philosophes et

des législateurs antiques», prépare en se sacrifiant pour l'humanité «la plus grande évolution intellectuelle et morale, et la plus vaste et profonde des révolutions sociales»³⁶.

Révolutionnaire incompris, frappé mais à terme victorieux, ce Christ né du peuple se prêtait aussi à l'identification pour le Vela des dernières années, meurtri par des déceptions artistiques et politiques. Il semble d'ailleurs que cette dimension ait existé dès la création de l'œuvre, qui s'inscrit dans une série d'éléments d'autoreprésentation à laquelle appartiennent également le *Spartacus* et *Les victimes du travail*³⁷. Il n'est nullement nécessaire, afin d'appuyer cette interprétation, de rechercher les traces d'un autoportrait physique dans les traits du Christ, mais on peut noter à l'inverse la barbe bifide cultivée par Vela et soigneusement schématisée sur son effigie tombale³⁸. On trouve encore, accrochée au-dessus du lit de l'artiste dans sa maison, la gravure par Henriquel Dupont d'une Déposition de Paul Delaroche dans laquelle le Christ est allongé sur le sol. Rapproché de cette scène, le gisant du tombeau peut figurer, au-dessous de la Présentation au peuple, un épisode ultérieur du martyre.

Dans le monument, la position de l'*Ecce Homo* correspond en outre à une tripartition traditionnelle entre la représentation du défunt par des objets emblématiques, souvent réservée (avec l'élément verbal des inscriptions) à un socle, la représentation de son apparence physique, et une représentation de type allégorique qui en propose une forme d'agrandissement par généralisation et référence à des valeurs idéales. Le Christ ne montre pas au mort le chemin du ciel mais – par une habile utilisation des possibilités spatiales inscrites dans cette œuvre initialement destinée à surmonter un autel – pleure sur lui et le veille. C'est donc comme manifestation du génie de l'artiste et comme (auto)portrait symbolique, plutôt que comme figure psychopompe, qu'il faut interpréter sa présence.

Dans les gisants sculptés par Vela comme dans les œuvres du Quattrocento florentin qui avaient pu lui servir de modèles, le corps était allongé latéralement, dans l'axe du mur de la niche ou de la plaque qui en tenait lieu. Son effigie funéraire se détache au contraire perpendiculairement de la chapelle, évoquant des gisants situés au nord des Alpes et leurs descendants du XIX^e siècle. A la mort de Vela, le projet d'Alfred Gilbert pour le tombeau du duc de Clarence (1892–1899) n'était pas encore connu, mais des exemples français comme la tombe de Godefroy Cavaignac au cimetière de Montmartre (1845–1847) par François Rude et, surtout, celle de Victor Noir au Père-Lachaise (1890) par Aimé-Jules Dalou avaient de quoi intéresser Vela et Guidini par leur réalisme spectaculaire et leur charge politique³⁹. Ce n'est toutefois pas un moment dramatique qu'éternise le sépulcre de Vela, mais bien la «sérénité» du «sommeil éternel» dans lequel le mort est entré, allongé sur son lit – non sur son cercueil – en vêtements de chambre, les mains croisées et le bas du corps recouvert d'une couverture. Le drame est délégué à l'*Ecce Homo*, et le rendu méticuleux de l'oreiller et du matelas de laine semblent tenter de conférer une présence «vériste» à l'effigie. Il s'est d'ailleurs trouvé un politique pour critiquer cette image apaisée et apaisante de l'ar-

tiste et regretter qu'on n'ait pas figuré Vela au travail⁴⁰ ou debout, les bras croisés, entouré de ses outils et de «sa carabine, fidèle compagne», menaçant «ceux qui crucifient la liberté»⁴¹.

Le trophée et le temple

La carabine à laquelle ce commentateur fait allusion n'apparaît ni sur les photographies de la chapelle ardente ni dans le compte rendu du *Dovere*, mais elle figure en bonne place sur le trophée de bronze placé aux pieds de l'effigie⁴². Elle renvoie principalement à la participation de Vela à la campagne suisse du Sonderbund, en 1847, et à l'insurrection lombarde de 1848 contre les Autrichiens. Ce symbole du franc-tireur républicain, accompagné d'une baïonnette, complète les instruments de l'activité du sculpteur, définie de la conception à l'exécution (papier roulé avec plan d'un monument et indication d'échelle, porte-crayon, compas, équerre, ébauchoirs, masse et ciseaux)⁴³. Le tout repose sur un lit de rameaux de chêne et de laurier qui, remplaçant les diplômes et les décorations de la chapelle ardente, symbolisent la force et la gloire; un crâne (absent du plâtre), posé sur le plan, ajoute une note baroque, macabre et peut-être – après les autres morts qui ont frappé la famille Vela – rétrospective. La hausse du fusil est levée pour permettre un tir à longue distance, attention que l'on peut vraisemblablement attribuer à Guidini, officier d'artillerie de l'armée suisse, expert en balistique, architecte du Tir fédéral de Lugano en 1883 et, en 1890, du premier concours national de tir à la cible à Rome⁴⁴. La carabine désigne ainsi, au-delà de l'engagement révolutionnaire individuel de l'artiste, son appartenance à une culture politique dans laquelle la pratique du tir et la légitimité du recours aux armes jouaient un rôle important. La combinaison des outils de la lutte politique et de la création artistique doit encore signifier leur association étroite dans une vie vouée par ces deux moyens à l'émancipation de l'humanité⁴⁵.

Vela lui-même avait eu recours à la tradition emblématique, par exemple dans la maquette pour le monument à Louis Favre ou sur les pilastres de la niche entourant l'*Ecce Homo* à Velate, figurant les instruments de la Passion accrochés en festons. A cette niche étroite

5 Ligornetto, monument funéraire de Vincenzo Vela, détail: le trophée de bronze.



en plein cintre s'oppose l'orthogonalité sévère de la façade de temple grec qui abrite la copie de Ligornetto et qui, tout en soulignant l'axe de symétrie centrale, met en évidence le catafalque qui s'en détache. Quelles significations faut-il attribuer aux choix typologiques et stylistiques de cette architecture, qui devait remplacer le contexte du «Temple de l'art» de Vela et à laquelle Guidini n'a pu que prêter une attention particulière?⁴⁶ Le contexte du cimetière de Ligornetto, que se disputaient jusque là – pour autant qu'on puisse en juger – néo-baroque, néo-classicisme et néo-gothique, peut engager à y voir une marque distinctive laïque, proclamée plus hautement que par la carabine. Doit-on lire un renforcement de la dimension républicaine dans le recours à un entablement dorique et à des colonnes sans base, ou reconnaître dans leur combinaison avec des traits ioniques (notamment les chapiteaux qui évoquent le temple d'Apollon Epicourios à Bassæ) la volonté de conjuguer, comme sur le trophée, la vocation politique et la vocation artistique?⁴⁷

Le premier chapitre de la monographie de 1893, tombeau littéraire édifié en parallèle par Guidini, donne à ce sujet des indications précieuses. L'architecte y développe en effet une comparaison systématique entre le Tessin (spécialement dans sa partie méridionale) et la Grèce, sous les rapports conjoints du paysage, de l'idéal de liberté et de la pratique des arts. Selon lui, une filiation biologique unirait même aux Grecs les artistes tessinois, puisque la terre de ces derniers «fut dans des temps très reculés un asile et une nouvelle patrie pour les descendants persécutés de Phidias, de Praxitèle et d'Apelle»⁴⁸. L'expatriation se révèle être un «autre point de ressemblance caractéristique de l'artiste grec antique avec l'artiste tessinois»; car celui-ci – loin de toute nécessité économique – s'exile «par un vigoureux instinct d'activité, que sa patrie privée de grands centres de population se prête mal à satisfaire; par une intelligence puissante qui demande développement, expansion et application; par l'incitation des glorieux exemples d'artistes qui, ayant émigré jeunes, pauvres et obscurs, ont su atteindre la plus haute renommée, liant leurs noms aux monuments les plus superbes que le génie de l'homme ait élevés». Vela prend place parmi ces exemples, au sein de la «légion historique et glorieuse» que Guidini décrit se déroulant, «des *magistri* du moyen âge, valeureux et ignorés, aux fameux artistes de notre temps», souhaitant en conclusion de cette ode à l'émigration artistique que leur souvenir «ravive et perpétue le culte des arts et la flamme de la civilisation parmi les générations qui se dresseront sur notre sol libre».

Sous la plume de Guidini, le titre de «*Fidia Ticinese*», attribué traditionnellement à Vela, est donc autre chose qu'une louange hyperbolique⁴⁹. La vie et la carrière du sculpteur avaient déjà abondamment servi d'exemple et d'incitation, y compris sans doute pour le jeune architecte⁵⁰. Quant au motif des Grecs réfugiés dans la région des lacs, il n'est pas sans évoquer l'asile accordé aux partisans de l'indépendance italienne, si importants pour le mouvement libéral tessinois. Pour Guidini, le lien du Tessin à l'Italie était d'une importance culturelle vitale et c'est avec inquiétude que, vieillissant, il le voyait



6 Velate (Brianza), chapelle funéraire de la famille Giulini della Porta, l'Ecce Homo de Vincenzo Vela, marbre, 1867-1868.

se distendre; bien que séjournant plus longuement dans son village natal de Barbengo et songeant à s'y retirer, il ne devait pas parvenir à quitter Milan où, en 1928 encore, il tentait peu avant de mourir de prouver l'origine (lointainement) tessinoise de Véronèse, dont on célébrait le quatrième centenaire de la naissance⁵¹.

Les tentatives – italianisantes ou helvétistes – de définir une identité culturelle du Tessin devaient durablement s'appuyer sur la tradition d'émigration artistique, d'autant plus peut-être que celle-ci se trouvait désormais rompue par de nouvelles conditions économiques et politiques⁵². En 1893, Augusto Guidini avait affirmé que «le génie tessinois possède l'une des pages les plus splendides de l'histoire de l'art» et que c'était un «devoir de la patrie d'en écrire les fastes et d'en recueillir les documents, au triple titre de gloire, de culte et d'exemple»⁵³. Il est permis de voir dans le monument de Ligornetto l'exorde ou le frontispice de pierre d'une telle histoire, instituant Vincenzo Vela en héritier légitime et exemplaire de la Grèce, berceau des arts et de la liberté.

Zusammenfassung Das Grabmal von Vincenzo Vela, das im Jahre 1893 auf dem Friedhof von Ligornetto (TI) nach Plänen des Architekten Augusto Guidini errichtet wurde, markiert einen Höhepunkt im Selbstverständnis des Künstlers und seiner Verehrung nach seiner Rückkehr in die Schweiz. Das Grabmal zeigt den toten Künstler liegend zu Füßen einer Statue des Schmerzensmannes und nimmt in dieser Konfiguration die Aufbahrungsszene von Vincenzo Vela, wie sie sich in seinem Atelier inmitten seiner Werke darbot, auf. Die «Ecce-Homo-Statue» ist weniger als ein religiöses Bildnis aufzufassen, denn vielmehr als ein Hauptwerk und ein in übertragenem Sinne zu verstehendes Selbstbildnis. Die Trophäe zu Füßen der Liegefigur spielt zudem auf die Verbindung von Künstler und politischem Kämpfer in der Person Velas an. Die die Skulpturengruppe einrahmende griechische Tempelfront stellt den Bildhauer, der die Schar der emigrierten Tessiner Künstler repräsentiert, in die Nachfolge Phidias'.

Riassunto La tomba di Vincenzo Vela, costruita nel 1893 nel cimitero di Ligornetto (TI) secondo i piani dell'architetto Augusto Guidini, riveste un'importanza fondamentale nella costruzione dell'immagine dell'artista e nell'organizzazione del suo culto al termine del suo ritorno in Svizzera. Basato sulla presentazione del corpo di Vela in mezzo alle sue opere al momento del funerale, il monumento combina la sua effigie giacente con la copia dell'«Ecce Homo», inteso come capolavoro e ritratto metaforico dello scultore piuttosto che come figura religiosa, e con un trofeo che simboleggia l'unione dell'artista e del combattente politico. La facciata del tempio greco che inquadra l'insieme elegge Vela, il quale rappresenta la coorte di artisti ticinesi emigrati, come erede legittimo di Fidia.

- Notes**
- ¹ AUGUSTO GUIDINI, *Vincenzo Vela*, Côme 1893, pp. 84–85. Je remercie Tiziano Gamboni, Georg Germann, Andreas Hauser, Gianna Mina, Giovanni Piffaretti, Antoinette Romain et Marc-Joachim Wasmer qui m'ont généreusement communiqué informations, idées et documents.
 - ² Voir MARC-JOACHIM WASMER, *Musée Vela, Ligornetto TI* (Guides de monuments suisses, série 41, n° 401–402), Berne 1986, notamment pp. 28–38. Les architectes furent le Gênois Cipriano Aimetti puis, toujours en collaboration étroite avec Vela, le Tessinois Isidoro Spinelli.
 - ³ *Ibid.*, pp. 15–16.
 - ⁴ Voir NANCY SCOTT, *Vincenzo Vela (1820–1891)*, New York et Londres 1979, pp. 441–452; BEAT STUTZER, Vincenzo Velas «Vittime del lavoro», in: *Pantheon* 39, 1981, pp. 344–346; GEORG KREIS, Unten und oben. Vincenzo Velas «Vittime del lavoro» von 1882/1883, in: BERNARD DEGEN, FRIDOLIN KURMANN, ANDRÉ SCHLUCHTER et al. (éd.), *Fenster zur Geschichte. 20 Quellen – 20 Interpretationen*, Festschrift für Markus Mattmüller, Bâle et Francfort-sur-le-Main 1992, pp. 163–182.
 - ⁵ M.-J. WASMER compare la résidence de Vela aux villas des «Tessinois qui, revenant de l'étranger, désiraient étaler leur richesse aux yeux de leurs compatriotes» (*Musée Vela*, cf. note 2, p. 32); GUIDINI évoque le panorama qui se déploie lorsqu'on gravit les marches d'accès, jusqu'à «l'horizon d'Italie» (*Vela*, cf. note 1, p. 18).
 - ⁶ ROMEO MANZONI, *Vincenzo Vela. L'homme – le patriote – l'artiste*, Milan 1906, pp. 287 sqq.
 - ⁷ «La salma verrà esposta nella Galleria delle sue Opere dalle ore 3 pom. di lunedì al martedì mattina» (faire-part de décès, Archivio cantonale, Bellinzona, Div. 963/3906).
 - ⁸ ANONYME, I funerali a Vincenzo Vela, in: *Il Dovere*, 7 octobre 1891. Sur Grato Gaetano Maurizio Brunel (1840–1920), ami de Vela, voir ANDREAS HAUSER, Lugano, in: *INSA Inventaire Suisse d'Architecture 1850–1920*, vol. 6, Locarno Le Locle Lugano Luzern, Berne 1991, pp. 205–355.

- ⁹ ARNALDO GUIDINI, Ricordo di Augusto Guidini architetto, in: *Il Cantonetto* (Lugano) 25-26, n° 1, mai 1979, pp. 1-5; HAUSER, Lugano (cf. note 8), pp. 352-353; l'œuvre de Guidini a fait l'objet d'un mémoire de licence de MARIO BATTAGLIA (Université de Venise, 1991) que je n'ai pu consulter pour cette recherche (renseignement aimablement transmis par Arnaldo Guidini).
- ¹⁰ GUIDINI, Ricordo (cf. note 9), p. 3.
- ¹¹ *Il Doverè* (cf. note 8), «Discorso del Comm. Architetto Augusto Guidini».
- ¹² ANONYME, Il monumento a Vincenzo Vela, in: *Il Secolo*, 8-9 novembre 1893; ANONYME, Il Monumento a Vincenzo Vela nel cimitero di Ligornetto, dell'arch. Guidini, in: *L'Illustrazione Italiana*, 20, 17 décembre 1893, n° 51, p. 391, retranscrit dans ANONYME, A novant'anni dalla morte di Vincenzo Vela, in: *L'Informatore*, 2 décembre 1981.
- ¹³ *Il Secolo* (cf. note 12).
- ¹⁴ La loi tessinoise date de 1833 (HAUSER, Lugano, cf. note 8, p. 251).
- ¹⁵ Il faut noter que Vela et Guidini s'étaient battus dans les années 1880 pour introduire au Tessin la pratique de l'incinération et que l'on doit à l'architecte, auteur de publications sur le sujet, des temples de crémation à Milan et Lodi (ibid., p. 255; GUIDINI, Ricordo, cf. note 9, p. 1).
- ¹⁶ Ce tombeau, modestement aménagé par Vela avec deux bustes en bas-relief sur une stèle à encadrement néo-gothique, devait encore accueillir son frère aîné Lorenzo (1812-1897), également sculpteur, discrètement honoré au bas du piédestal par une plaque de bronze montrant son buste entouré des instruments de son art.
- ¹⁷ Pour l'application de cette distinction des objets de pèlerinage au culte des artistes, voir NATHALIE HEINICH, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris 1991, p. 170. Un témoin rapporte ainsi à propos de Vela: «*Visitatori ammirano le opere al Museo e molti s'inclinano riverenti sulla tomba nel piccolo cimitero di Ligornetto*» (Ricordi di Bianca Pessina, sorella del primo conservatore del museo, in: *Il museo Vela a Ligornetto in occasione della riapertura giugno 1961*, s.l., p. 20); les pièces d'habitation dont le legs prévoyait le maintien à fin d'exposition devaient cependant introduire l'homme parmi les œuvres, comme dans le cas contemporain du Musée Gustave Moreau à Paris (voir GENEVIEVE LACAMBRE, *Maison d'artiste maison musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Les dossiers du musée d'Orsay 12, Paris, 1987).
- ¹⁸ ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN, Le monument: public ou funéraire?, in: A. LE NORMAND-ROMAIN, ANNE PINGEOT, REINHOLD HOHL et al., *La sculpture. L'aventure de la sculpture moderne - XIX^e et XX^e siècles*, Genève 1986, pp. 44-45.
- ¹⁹ Une première récolte de fonds tentée à la mort de Vela n'ayant pas abouti, c'est une seconde souscription, lancée par l'Unione Artistica Professionale à Turin avec le soutien de sous-commissions à Milan, Florence, Rome et Naples qui a permis d'organiser le concours, gagné par le comte Annibale Galateri (*Fantasmî in bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, schede di BARBARA CINELLI e MIMITA LAMBERTI, Turin 1978, pp. 190-191). Le monument, aujourd'hui à l'angle du corso Stati Uniti et du corso Castelfidardo, était originellement placé à l'entrée du Museo Civico. Au Tessin, bien que Guidini ait formulé son vœu de monument «*in nome della Società ticinese di Belle Arti*», aucune souscription ne paraît être intervenue dans le cours de la réalisation de Ligornetto.
- ²⁰ «*Contratto d'appalto per la costruzione del Monumento Sepolcrale a Vincenzo Vela e Famiglia nel Camposanto di Ligornetto*» (Archives fédérales, Berne, cote J.I.110, arch. 15 vol. 4).
- ²¹ L'article de *L'Illustrazione Italiana* lui attribue l'architecture du temple, celui du *Secolo* le projet tout entier (cf. note 12); les archives de Guidini à Barbengo, que je n'ai pu consulter au cours de cette recherche, contiennent peut-être les quatorze planches détaillant le monument qui se trouvent mentionnées dans le contrat d'adjudication, où l'architecte n'est désigné qu'à propos de la surveillance et de la rétribution des travaux.
- ²² GUIDINI, *Vela* (cf. note 1), p. 89.
- ²³ Cf. note 12. Les deux comptes rendus de l'inauguration parlent de Molinari «de Brivio» (dans la province de Côme), le contrat «de Clivio» (également en Italie, mais près de Ligornetto); le fonds Vela contient une note manuscrite concernant un voiturier «*per spedire i modelli a Clivio*» (cf. note 20, même cote). Je n'ai pu trouver à quel Rossi il était fait allusion; Giovanni (mort en 1929) était un neveu de Vela, Luigi Piffaretti un petit-neveu (GIOVANNI PIFFARETTI, *Luigi Piffaretti scultore 1861-1910*, Ligornetto 1992); Gottardo Induni (1858-1918) était établi à Londres depuis 1886 (EDUARD PLÜSS et HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Künstler-Lexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert*, Frauenfeld 1958-1967, p. 495).
- ²⁴ Le contrat stipule un début immédiat des travaux et précise qu'ils doivent être achevés pour le mois d'octobre, «*dovendo il monumento stesso essere inaugurato per il giorno dei Morti dell'anno corrente*»; il prévoit «*per la fornitura, lavorazione, posa e completa costruzione del Monumento*» la somme de sept mille liras italiennes, qui ne sera dépassée que de 250 liras.
- ²⁵ G. PIFFARETTI attribue à Luigi Piffaretti la direction des travaux (Piffaretti, cf. note 23, p. 31), hypothèse contredite par le contrat et les reçus qui l'accompagnent; se basant pro-

blement sur une tradition orale, Edouard Vodoz a attribué en 1974 au même Piffaretti, dans l'inventaire du Musée, le plâtre de l'effigie de Vela (inv. n° 353, Musée Vela, Ligor-netto, et Office fédéral de la culture, Berne). N. SCOTT (*Vela*, cf. note 4, p. 60) attribue les marbres à Induni et Piffaretti en renvoyant à FLORINDO BERNASCONI, *Nel primo centenario di Vincenzo Vela* (Lugano 1920, p. 4). A. HAUSER (Lugano, cf. note 8, p. 224) a curieusement attribué la sculpture de l'ensemble du monument à Apollonio Pessina (1879–1958), premier conservateur du Musée Vela (de 1920 à sa mort) et auteur d'un buste en marbre de l'artiste actuellement placé dans le Parc Ciani à Lugano (PLÜSS et VON TAVEL, *Künstler-Lexikon*, cf. note 23, p. 733). G. PIFFARETTI a avancé une hypothèse plus compatible avec l'âge de Pessina en lui attribuant seulement le trophée de bronze et en précisant qu'il aurait été réalisé «après 1915» (op. cit., p. 31). Mais l'article du *Secolo* déclare en 1893 que les parties de bronze «si stanno modellando» et l'inventaire d'E. Vodoz affirme que le modèle du trophée (n° 352, attribué à un «élève de Vincenzo Vela») faisait partie du legs accepté par la Confédération en 1896; le fonds Vela contient en outre un reçu de 300 liras, daté du 7 avril 1895, «a soldo lavoro eseguito in bronzo per monumento a Ligor-netto» (signature difficilement lisible: «Giulio Giudici»? cf. note 20, même cote).

²⁵ *L'illustrazione Italiana* (cf. note 12); MANZONI, *Véla* (cf. note 6), p. 302. Voir à ce sujet les cas de collaboration harmonieuse comme de rivalité cités par A. LE NORMAND-ROMAIN (Tombeaux d'artistes, in: *Revue de l'art*, n° 74, 1986, pp. 55–63), qui distingue entre les «monuments élevés à un artiste par sa famille et ses admirateurs» et les «monuments élevés par un artiste pour lui-même ou sa famille» et désigne le premier cas comme le plus fréquent, «les uns (sculpteurs, architectes) offrant leur travail, les autres assurant les frais inévitables». On peut supposer qu'ici, Guidini et les élèves et praticiens de Vela ont travaillé gracieusement, le travail de direction du chantier de Molinari étant seul rémunéré.

²⁷ SCOTT, *Vela* (cf. note 4), pp. 102–104.

²⁸ M.-J. Wasmer (lettre du 6 août 1992 à l'auteur) signale la présentation du corps de Raphaël dans son atelier, au pied de la *Transfiguration*, décrite par Vasari et transformée en sujet de tableau au XIX^e siècle (MICHAEL LEVY, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, Londres 1981, p. 61), ainsi que le monument à Titien dans l'église des Frari à Venise (V. OBERHAMMER, Gedanken zum Werdegang und Schicksal von Tizians Grabbild, in: *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venise 1971, pp. 152–161). Pour le XIX^e siècle, voir les nombreux exemples français mentionnés et, pour certains, reproduits dans LE NORMAND-ROMAIN, Tombeaux d'artistes (cf. note 26), pp. 59–60; le cas le plus intéressant à comparer avec Vela – mais postérieur – est celui du *Penseur* de Rodin posé à sa demande sur sa tombe à Meudon (ibid.) et, déjà, au-dessus de sa fosse lors des funérailles en 1917 (ALBERT ELSEN, *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Sculpture*, New Haven et Londres 1985).

²⁹ Voir la conclusion du passage du *Dovere* sur la chapelle ardente (cf. note 8), et la lettre de novembre 1886 à Carlo Baravalle dans laquelle Vela soulignait la nécessité de rendre hommage aux travailleurs «in questi tempi in cui si sprecono milioni per monumenti ai ré, in cui si esigono tanti ricordi per i potenti, pei ricchi, e però diciamolo, anche pei martiri dell'indipendenza italiana (questi ultimi e lo meritano)» (cf. note 20, arch. 13, vol. 3).

³⁰ Cf. note 20.

³¹ Je dois l'observation de ce détail à Tiziano Gamboni. Voir à ce sujet le chef-d'œuvre romanesque de JORGE AMADO, *Les deux morts de Quinquin-la-Flotte*, Paris 1980 (*A morte e a morte de Quincas Berro Dagua*, 1961).

³² Voir, à titre d'exemple, le discours tenu en 1920 par Sebastiano Martinoli lors de l'inauguration du buste de Vela par Pessina dans l'aula du Grand Conseil tessinois à Bellinzone: «Vincenzo Vela non ebbe la fede religiosa che conforta me e la gran parte del popolo ticinese. Eppure quale miriade di opere a soggetto religioso è balzata fuori da quell'intelletto prodigiosamente fecondo. Può anzi essere detto, senza timore di offendere la verità, che precisamente in queste opere il suo genio rifulse col maggior splendore: l'«Ecce Homo», la «Preghiera del mattino» [...] sono opere che commuovano profondamente. Il suo genio misurava tutta la grandezza del soprannaturale ed egli credeva alla sincerità della persona che prega.» (in: DOMENICO ROBBIANI, *Vincenzo Vela nel centocinquantesimo della nascita 1820–1970*, Lugano 1970).

³³ C'est cette vue latérale et non la vue frontale qui se trouve reproduite dans la monographie de GUIDINI (*Vela*, cf. note 1, p. 121) et dans WALTHER VON ARX, *Vincenzo Vela*, in: *Schweizer eigener Kraft! Nationale Charakterbilder für das Volk*, Neuchâtel 1906, pp. 611–667 (p. 666).

³⁴ SCOTT, *Vela* (cf. note 4), pp. 378–379.

³⁵ ANONYME, Da Spartaco a Cristo, in: *Secolo* (supplément), 15 janvier 1883; G. ROBU-STELLI, in: *Gazetta Ticinese*, 2 avril 1883; repris in: *Gazetta Ticinese*, 18 avril 1981.

³⁶ GUIDINI, *Vela* (cf. note 1), pp. 87–89. Guidini propose également une lecture radicale des *Victimes du travail* (ibid., pp. 107–112) qui contraste avec les commentaires cités par Georg Kreis (cf. note 4).

³⁷ Sur le *Spartacus*, voir HAUSER, Lugano (cf. note 8), p. 252; sur les *Victimes du travail*, SCOTT, *Vela* (cf. note 4), p. 443. L'argument d'un autoportrait de Vela dans la figure du

mineur mort (ibid.) est discutable et n'apparaît pas chez les commentateurs contemporains; l'allusion à une Mise au tombeau (avec ou sans référence à celle peinte par Antonio Ciseri en 1846-1870 – sur toile et non à fresque – pour la Madonna del Sasso) est probable. Sur la réapparition et le succès de l'identification au Christ au cours du XIX^e siècle et notamment de sa dernière décennie, voir PHILIPPE JUNOD, (Auto)portrait de l'artiste en Christ, in: *L'autoportrait à l'âge de la photographie: Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, catalogue d'exposition, Lausanne et Stuttgart, Berne 1985, pp. 59-79.

³⁸ La barbe bifide est bien marquée sur l'*Ecce Homo* et apparaît déjà dans un petit dessin d'une tête de Christ conservé au Musée Vela avec au dos du cadre l'inscription «*fatto dal V. Vela / in casa della mia Mamma / 1845- / Sabina*» (voir aussi un dessin de Christ à la colonne reproduit dans DONATA MASSOLA, *Vincenzo Vela*, Lugano 1983, p. 48). Lors des funérailles, le journaliste du *Dovere* (cf. note 8) croit voir encore un souffle de vie agiter «*i fini capelli della bionda capigliatura da Nazzareno*» de la dépouille allongée aux pieds de l'*Ecce Homo*, témoignage révélateur de l'association créée par cette contiguïté.

³⁹ HORST W. JANSON, *Nineteenth-Century Sculpture*, Londres 1985, pp. 247 (fig. 296), 115 (fig. 118) et 198 (fig. 227).

⁴⁰ C'est ainsi que Vela est représenté dans le monument turinois (cf. note 19), face à une copie des *Derniers jours de Napoléon I^{er}*, comme dans le buste à mi-corps réalisé par Luigi Piffaretti en 1895 (avec celui de Spartaco en pendant) pour l'Ospedale della Beata Vergine à Mendrisio, examinant un bozzetto des *Victimes du travail* (plâtre reproduit dans PIFFARETTI, *Piffaretti*, cf. note 23, p. 15). A. LE NORMAND-ROMAIN (Tombeaux d'artistes, cf. note 26, p. 59) définit la représentation de l'artiste mort comme exceptionnelle et ne cite que deux cas de gisants, tous deux postérieurs: celui du peintre Félix Ziem, sculpté dans le marbre par Ségoffin pour son tombeau au Père-Lachaise (1913), et celui du sculpteur Albert Bartholomé, ajouté en 1929 par Bouchard au pied du chef-d'œuvre du défunt, le *Monument aux morts* (1899) du même cimetière.

⁴¹ «*Ond'è che, tali cose considerando, io non avrei voluto, laggiù nel cimitero di Ligornetto, Vincenzo Vela, nel sarcofago scolpito come dormente gli eterni sonni. [...] Che se non si avesse voluto scolpire colla matita o collo stecco in mano in atto di inseguire o imprimere nella creta il fantasima luminoso, [...] ebbene, questo il concetto nel quale egli avrebbe dovuto essere effigiato: mazzuolo, scalpello, e stecco in disparte; pure in disparte ma più vicina a lui la sua carabina, fida compagna, da Como, a Milano, a Peschiera, nella cacciata dell'esoso straniero dai piani lombardi, come egli era appiedi nella camera ardente il dì del suo trapasso e lui ritto della persona, nobilmente altero, fregiato il petto delle medaglie, conquistate sul campo di battaglia, unico orgoglio suo fra tante onorificenze di prenci e re e imperatori, colle braccia conserte, erta la fronte, scomposta la fine e lunga capigliature bionda gittata all'indietro, il viso e gli occhi di folgore e spiranti minaccia contro gli irrisori dei martiri e i crocifissori dalla libertà. Questa la figura di Vincenzo Vela, che avrebbe dovuto campeggiare sovra i suoi resti mortali nel cimitero di Ligornetto. E vero che l'«*Ecce Homo*», il quale, là, domina dall'alto, forse male avrebbe tollerato l'ardire e la minaccia: ma l'«*Ecce Homo*» nella sua immensa pietà, divertito lo sguardo dall'artista, avrebbe cercato il sepolcro della donna di lui a proteggerne la sempiterna requie!*» (Nella inaugurazione della lapide a Vincenzo e Spartaco Vela. Discorso pronunciato dall'Isp. Cesare Mola rappresentante del Cons. di Stato [3^e partie], in: Appendice del *Dovere*, n^o 82, 1899, p. 3). Ce discours a été prononcé à l'occasion de l'inauguration, le 22 janvier 1899, d'une plaque portant (en témoignage de reconnaissance pour leur activité de bienfaisance) les portraits en médaillon de Vincenzo et Spartaco Vela, apposée par la Municipalité de Ligornetto sur la façade de la Maison communale et sculptée par Cesare Realini (G. PIFFARETTI, *Strade e piazze di Ligornetto hanno un nome*, Ligornetto 1991, p. 32).

⁴² Peut-être a-t-on renoncé à faire figurer une arme dans la chapelle ardente pour des raisons de convenance (voir l'allusion à une incompatibilité avec la figure du Christ, note 41), mais la contradiction entre le silence du *Dovere* et le souvenir de Mola est curieuse. Sur le problème de la date de mise en place du trophée, voir la note 25; il est possible que le plâtre ait été modelé avant 1896 mais que la fonte (sous une forme d'ailleurs légèrement modifiée) ait été exécutée après 1899 seulement, voire que la critique de Mola ait contribué à ce complément différé. Le plâtre (Musée Vela, inv. n^o 352) a fait l'objet d'une notice de M.-J. WASMER dans DARIO GAMBONI et GEORG GERMANN (éd.), *Emblèmes de la liberté. L'image de la république dans l'art du XVI^e au XX^e siècle*, Berne 1991, pp. 632-633 (l'attribution à Pessina repose sur l'indication de HAUSER, Lugano, cf. note 8).

⁴³ En dépit de l'appartenance de Guidini comme de Vela à la franc-maçonnerie et des liens, particulièrement étroits au Tessin (HAUSER, Lugano, cf. note 8, pp. 255-256) entre le mouvement franc-maçon et le radicalisme politique, la coïncidence inévitable d'une partie des instruments du sculpteur avec la symbolique maçonnique ne paraît autoriser ici aucune conclusion.

⁴⁴ HAUSER, Lugano (cf. note 8), p. 268; GUIDINI, *Ricordo* (cf. note 9), p. 2. Guidini était en outre le neveu de Francesco Carloni, autre volontaire tessinois mort au cours de la cam-

pagne de 1848, à qui Vela avait consacré un monument (actuellement dans le jardin de la villa Guidini à Barbengo). Le modèle du fusil inclus dans le trophée se trouve parmi les armes conservées au Musée Vela; il s'agit d'une carabine de précision privée à double détente, de type Scheibenstuzer (indication aimablement fournie par Ferdinand Piller, Musée suisse des carabiniers, Berne).

- ⁴⁵ Le maire de Lugano déclarait de la même façon aux funérailles de Vela: «*Onoriamo il Patriota ardente, apostolo di progresso e di libertà, che dallo scalpello volava impavido alla carabina a difesa degli oppressi, delle franchigie popolari e di ogni nobile e generosa causa*» (Onoranze a Vincenzo Vela. Parole pronunciate dall'avv. Vegezzi, sindaco di Lugano, ai funerali del compianto Vincenzo Vela, in: *Il Dovere*, n° 229, 7 oct. 1891, p. 1080). Les rapports d'instrumentalité réciproque entre ces deux domaines n'en devaient pas moins créer des conflits de préséance, comme en témoigne une lettre dans laquelle le jeune Guidini se justifie de troubler la tranquillité de Vela en citant une parole de l'artiste: «*il cielo della libertà deve precedere il cielo dell'arte*» (lettre de Milan datée du 4 mai 1880, Archives fédérales, Berne, fonds Vela, J.I.110 arch. 13 vol. 6).
- ⁴⁶ Avant de s'installer à Milan, Guidini avait passé deux ans au Moyen-Orient et en Grèce (GUIDINI, *Ricordo*, cf. note 9, p. 1). Cet édicule doit évidemment, avec des moyens et dans des dimensions réduits, signifier un temple grec, mais évoque à ce titre un assez large éventail typologique, dont les baldaquins et reliquaires à statue déjà connus dans l'antiquité (MARGA WEBER, *Baldachine und Statuenschreine*, *Archæologica* 87, Rome 1990).
- ⁴⁷ Voir GEORG GERMANN, Melchior Berris Rathausentwurf für Bern (1833), in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Allertumskunde* 69, 1969, pp. 239–319. A propos de l'intérêt des architectes du XIX^e siècle pour la variété des styles grecs et pour les monuments «composites», G. Germann (lettre du 26 août 1992 à l'auteur) signale les exemples de Charles Robert Cockerell (qui emploie des chapiteaux ioniques dès 1823 et publie en 1860 une monographie sur Bassæ), de Jacques-Ignace Hittori (ROBIN MIDDLETON, éd., *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century France Architecture*, Londres 1982, ill. p. 179) et de Gottfried Semper (*Der Stil*, 2^e éd., Munich 1878–1879, vol. 2, p. 434). Le crématoire de Lugano, édifié en 1913–1916 par le Locarnais Ferdinando Bernasconi, est en forme de temple grec et possède un prostyle dorique (HAUSER, *Lugano*, cf. note 8, pp. 342–343, ill.).
- ⁴⁸ GUIDINI, *Vela* (cf. note 1), pp. 7–14 (p. 7). Guidini parle encore de colonies de Grecs réfugiés dans le sud du Tessin à l'époque romaine. Le thème est repris par Manzoni qui affirme, pour expliquer le «miracle» de l'art de Vela, que «cette terre fut jadis habitée par une colonie pélasgo-hellénique, qui a laissé son souvenir dans plusieurs noms de ce beau pays. [...] C'est l'âme grecque qui erre encore sur les bords enchantés de ces lacs d'émeraude, et y crée la passion pour ce que Praxitèle appelait «la gloire du marbre»» (MANZONI, *Véla*, cf. note 6, pp. 302–303).
- ⁴⁹ GUIDINI, *Vela* (cf. note 1), p. 130. Manzoni n'hésite pas à conclure de son côté en appelant le peuple suisse à «réaliser le rêve du grand Véla», celui d'une école nationale des beaux-arts, «sur l'Acropole de Ligornetto» (*Véla*, cf. note 6, p. 303).
- ⁵⁰ Le *Giornale della Festa* du Tir fédéral de 1883 lui prêtait ainsi «*il segreto di quei molti nostri concittadini, che partono poveri ragazzi dalle nostre brune montagne e ritornano, cinta la fronte dei sudati allori*» (n° 10, 18 juillet 1883, p. 39). Pour l'usage de Vela comme *exemplum virtutis*, voir VON ARX, *Véla* (cf. note 33) et MICHELE LESSONA, *Volere è Potere*, Florence 1869 (cité in SCOTT, *Véla*, cf. note 4, p. 2).
- ⁵¹ GUIDINI, *Ricordo* (cf. note 9), pp. 2–5.
- ⁵² HAUSER, *Lugano* (cf. note 8), pp. 268 et 279.
- ⁵³ GUIDINI, *Véla* (cf. note 1), p. 14.

Sources

des illustrations

1: M.-J. Wasmer, Berne. – 2: Musée Vela, Ligornetto. – 3–6: Tiziano Gamboni, Meride.

Adresse de l'auteur

Dario Gamboni, historien d'art, Institut d'histoire de l'art, Université Lumière Lyon II, 18, quai Claude-Bernard, F-69365 Lyon